JUNGE KUNST

BAND 55

JUAN GRIS

VON DANIEL HENRY





JUNGE KUNST

BAND 55

JUAN GRIS †





Der Guitarrespieler 1926

Berlin, Sammlung Alfred Flechtheim

JUNGE KUNST
BAND 55

JUAN GRIS

VON

DANIEL HENRY

MIT EINEM FARBIGEN TITELBILD
UND 32 TAFELN

LEIPZIG UND BERLIN, 1929
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

 * Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Juan Gris is one is the one
who combines perfection with
transsubstantiation.

Gertrude Stein.

Als Juan Gris im Jahre 1906 in Paris ankam, keimte dort der Kubismus. Der Postimpressionismus der „Fauves“ war seinem Ende nahe. Diese hatten die Lichtmalerei bis zu ihren äußersten Folgen getrieben. Und, während sie noch naturnachahmend, illusionistisch darstellend zu arbeiten wähnten, war ihre Kunst schon in eine sehr naturferne — die Außenwelt nur bedeutende, nicht sie nachahmende — Farbenorgie umgeschlagen. Das war wohl Freiheit, doch auch Willkür. Das malerische Kunstwerk zerflatterte. Daß es aber ein Ganzes sein müsse, ein in sich vollendeter, geschlossener Gegenstand, dessen besannen sich da einige Maler. Aus den Reihen der „Fauves“ war Georges Braque hervorgegangen, der, seine Farbe zügelnd, seine Komposition stärkend, im Jahre 1908 seine Estaquelandschaften schuf, mit denen er Anschluß fand an Pablo Picasso, der auf andern Wegen, seit 1907, ähnliche Absichten verwirklichte. Die „Kubisten“ hatte man sie getauft. Was wollten Sie? Einerseits die Einheit des Kunstwerks wiederfinden, andrerseits aber auch vom dargestellten Gegenstande möglichst viel aussagen. Man darf diese Periode des Kubismus — deren Ende sich gegen 1914 ansetzen läßt — wohl seine analytische Periode nennen.

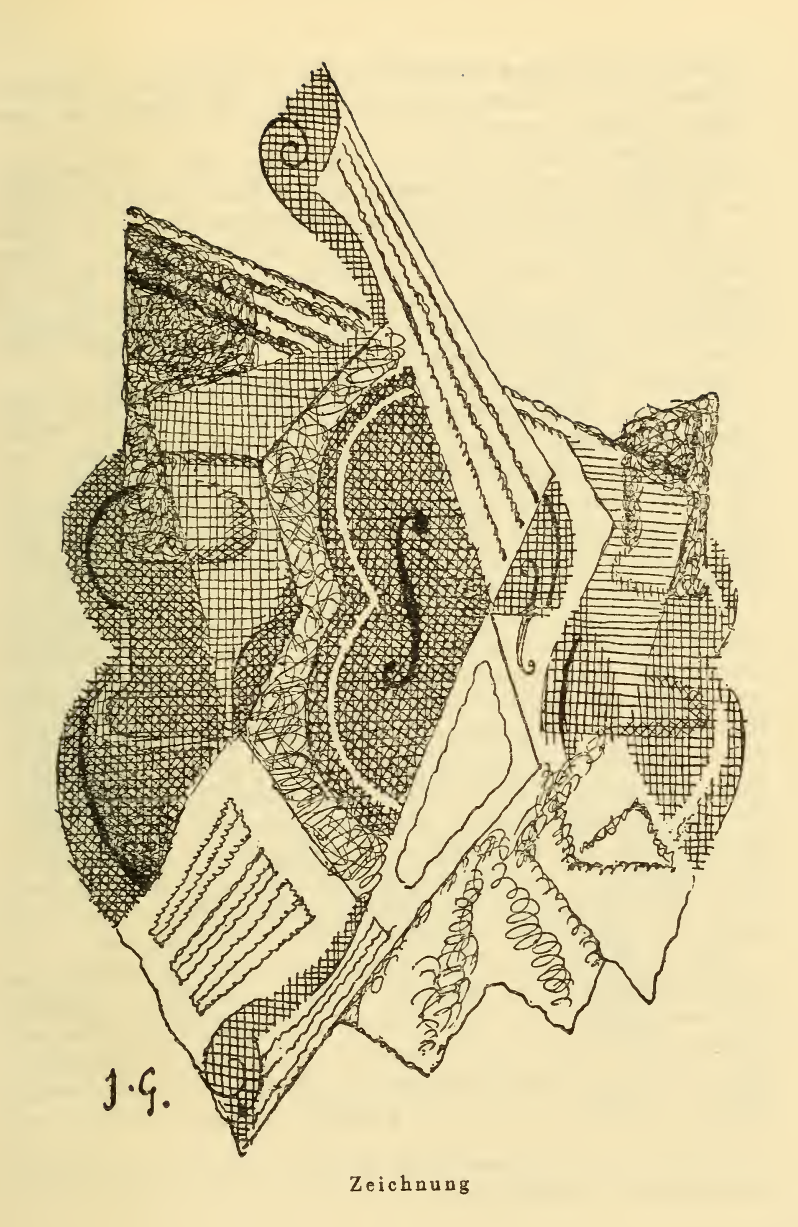
Dies war die Tendenz der Umgebung, in die der junge Gris eintrat, denn der beginnende Ruhm seines Landsmannes Picasso führte ihn zu diesem. Auch er mietet ein kleines Atelier in dem alten Holzschuppen, 13 Rue Ravignan, in dem Picasso wohnte. Der Neunzehnjährige zeichnet, um zu leben, für illustrierte Blätter wie „Le Témoin“ und „L'Assiette au Beurre“. Für sich aber arbeitet er eifrig, um sich ein

malerisches Handwerk zu schaffen. Er war sich wohl bewußt, daß ihm, der nie eine Kunstschule besucht hatte, dieses fehlte. So zeichnete und malte er jahrelang, besonders Stillleben, in voller Bescheidenheit, nur bestrebt, die Gegenstände zu erfassen. Erst 1912 zeigt er seine ersten Bilder.

Es waren Werke im Stile des Kubismus dieser Zeit. Sehr wenig farbig, da man, als wichtigste Qualität, vor allem die Form darstellen wollte. Diese dargestellt durch Zerlegung, Aufteilung, Aufweisung durch mehrere Ansichten. Und Streben, im Rechtecke des Bildes diese Linien und Farbflächen zu einem selbständigen Einzelwesen zusammenzuschweißen. An diese Aufgabe hatte sich Gris mit der unbeugsamen Wahrheitsliebe gemacht, die ihn vor allen zeitgenössischen Malern auszeichnete. Nichts Verworrenes, nichts Unklares duldete er in seinen Werken. Erst viel später sah man, welch ein Kolorist er war — als auch Gegner seiner Kunst die „exquisiten Harmonien" seiner Bilder als deren höchste Tugend priesen, was ihn schlimmer kränkte als jeder Tadel. Ein Leichtes wäre es ihm gewesen, mit Pinselkünsten so manches geistreich zu vertuschen. Nie tat er es. Er konnte es nicht tun. Stets führte er seinen Gedankengang durch, streng, unerbittlich. Nicht, als ob er ein schaler Rationalist gewesen wäre, ein kalter Logiker. Er war ein Spanier: fanatisches, leidenschaftliches Temperament. Aber ein reiner Geist, dem Wahrheit das höchste Gesetz war, zügelte seine Äußerungen.

So war er einer der ersten, der Fremdstoffe in seine Bilder einführte. Warum, sagte er sich, Dinge vortäuschen, die man wirklich zeigen kann? So klebte er, wie die Freunde Picasso und Braque, Tapeten, Plakate und dgl. in seine Bilder. Den Beweis lieferte dies zugleich, daß jedes dieser Bilder — starkgefügter Organismus — Fremdstoff verdauen, aufsaugen konnte in seiner Einheit.

Hier aber gerade stieß sein grübelnder Geist auf Widerstand. Gewiß, es gelang diese Aufsaugung, aber der aufgesaugte Gegenstand wurde „deformiert", er litt irgendwie. Man mag das gleichgültig finden: der Kubismus aber war eine im tiefsten Sinne zu realistische Kunst, um sich nicht daran zu stoßen. So suchte jeder der Kubisten eine Lösung, die seinem Wesen entsprach. Man mag wohl die Wege, die



Zeichnung

Picasso und Braque beschritten, den synthetischen Kubismus nennen, bis zu jenen späteren Jahren, wo Picasso in ganz andere Sphären entwich.

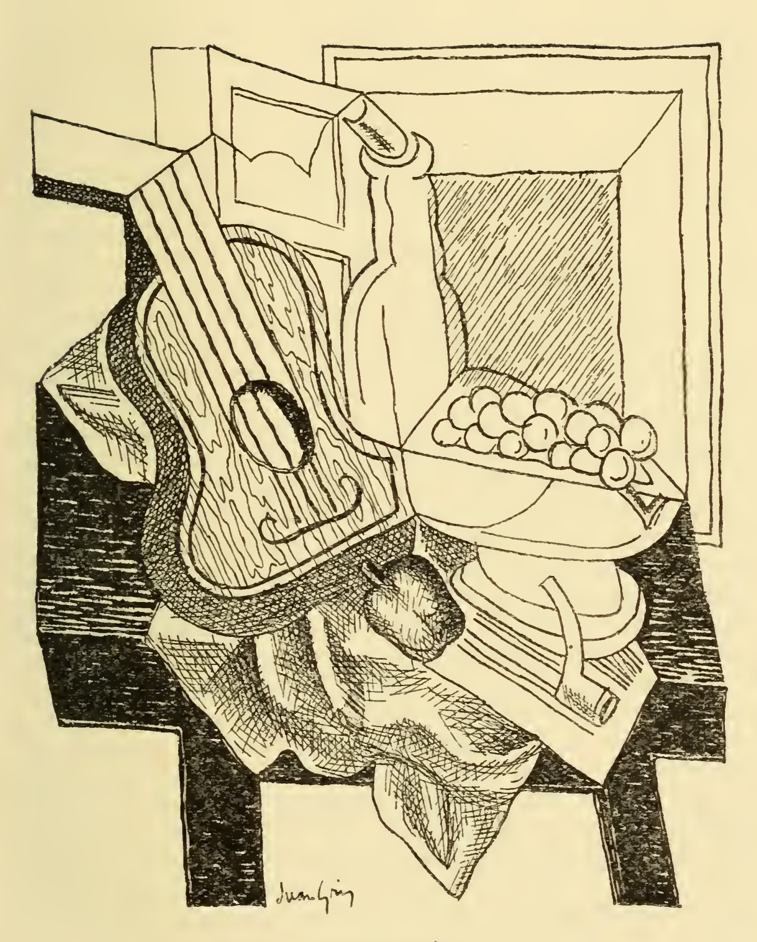
Grundverschieden war der Weg, den Juan Gris beschritt. Ihm schien — und in seinem strengen Sinne wohl mit Recht — daß der Widerstand zwischen dem Darzustellenden, und dem es verschlingenden Organismus — dem Gemälde —, unvermeidbar, unbefriedbar sei. Wie aber, wenn man jenem in farbige Flächen aufgeteilten Rechteck, dem Gemälde, die Herrschaft zugestände, statt zwischen dem Gegenstand und ihm schwächlich zu schwanken?

Was war eigentlich ein Gemälde? Was war bleibend, konstant in der Technik der Malerei? „Une sorte d'architecture plate et colorée" — wie er sich Jahre später in einem ausgezeichneten Vortrage „Des possibilités de la Peinture"[1]) ausdrückte. Wie nun, wenn er seiner Einbildungskraft freien Lauf ließe, die ihm farbige Gebilde dieser Art vorschweben ließ, in die nichts Störendes, nichts Quälendes sich einmischte. Doch — das wäre „abstrakte Kunst"?

Was hieß das in Wahrheit? Ein Bild ohne darstellende Absicht kann nie etwas anderes sein als eine technische Studie, die stets unvollendet bleibt, denn seine einzige Grenze wäre eben sein darstellender Abschluß. Vom Standpunkt des Künstlers also ungenügend. Und der Beschauer? Würde dieser sich denn überhaupt damit begnügen, nur farbige Formen zu sehen? Sicher würde der Objektivationstrieb, der dem Menschen innewohnt, ihn dazu treiben, in solche Gebilde irgend etwas Gegenständliches „hineinzusehen". Also würden diese Gebilde für den Beschauer nicht einmal abstrakt bleiben. Vom Maler nicht gewollte Assoziationen würden sich einstellen, den Sinn des Gemäldes so vollständig fälschen.

Aber, wäre es denn nicht möglich, diese Farbflächen zu „qualifizieren", so dem Beschauer sie gegenständlich erscheinen zu lassen? Ein Weiß zum Teller zu gestalten, ein Rot zur Flasche, ein Schwarz zum Schatten. Dies kann ja geschehen, ohne die Form dieser Farbflächen anzutasten. Ganz wenige „Reize" genügen. Ein paar parallele schwarze Striche auf

[1]) Gehalten in der Sorbonne am 15. Mai 1924, vor der Gruppe „d'Etudes philosophiques et scientifiques".



Zeichnung

dem Weiß: statt des Tellers ersteht ein Notenblatt. Ein Kreis schiebt sich an seinem oberen Ende ein: er wird zur Fruchtschale. Ein paar Druckbuchstaben: zur Zeitung. Ein Aß: zur Spielkarte. Cézanne strebte der Architektur zu. Dieser Weg aber ginge von der Architektur aus. Statt vom Besondern zum Allgemeinen, führte er vom Allgemeinen zum Besonderen.

Man sieht: es handelt sich hier nicht nur um Vermeidung der Antinomie Gegenstand-Darstellung, um Sicherung der „Architektur", als des Eigenlebens des Gemäldes, sondern auch um Abwendung von dem, was wir als zweites Ziel des „analytischen Kubismus" nannten, von der Analyse eben des dargestellten Gegenstands. „Architecture plate et colorée." Die Flächigkeit des Gemäldes sollte geachtet, durch nichts durchbrochen werden. Nur die Lage der Dinge gezeigt, durch Überschneidung, im Scheinraume, den der Beschauer in das Gemälde hineinsah.

Dies ist die Arbeitsweise, die Juan Gris sich erfindet. Ausgangspunkt des Gemäldes ist nicht die Kopie der Außenwelt. „Ich kann mich nicht vor einen Blumenstrauß hinsetzen und ihn abmalen", sagt er einmal zu Picasso. Ausgangspunkt sind ihm vielmehr zuerst (später sind sie wohl nur noch Anreiz) gewisse Kompositionsgesetze, die er für sich entdeckt, und die er in seinem schon genannten Vortrage „die Mathematik des Malers" nennt. „Ce n'est que cette mathématique — fährt er fort — qui peut servir à établir la composition du tableau. Or, ce n'est que de cette architecture qui peut naître le sujet, c'est-à-dire un arrangement des éléments de la réalité provoqué par cette composition".

Man sieht, welche Freiheit eine solche Methode dem Künstler gibt. Was seine Einbildungskraft als farbiges Gebilde schafft, streng gefügt, gibt er unversehrt dem Beschauer. Aber diese Farbflächen vergegenständlicht er ihm. Er gibt ihnen die „anhängende Schönheit" der Assoziationen, die sich für uns an die Gegenstände knüpfen. Einfache Gegenstände sind es, wie sie die Kubisten liebten, Dinge, deren Wert sie als erste fühlten: Gläser, Flaschen, Musikinstrumente. Aber immer sind es Seherlebnisse, die aus dem Unterbewußtsein hier wieder auftauchen, sich verwirklichen für andere. Die Bucht von Bandol schlingt ihre weichen Linien um das Still-

leben, das dort entstand. Der schneebedeckte Canigou begleitet die Fruchtschale, die ihm gleicht. Die Nonne, die einmal Gris auf dem Seinedampfer gegenübersaß, ersteht aus weiß und braun auf einem Bilde.

Poetisch hat Gris diese Malweise genannt. Mit „Reimen", wie er es wohl nannte, mit Metaphern schmückte er seine Bilder, den erstaunten Beschauer auf Ähnlichkeiten hinweisend, die dieser nie vorher beachtete. Gleicht nicht die Öffnung dieses Krugs einer Birne, die neben ihm liegt? Das Notenblatt den Saiten der Gitarre? Dem Glase dies Herzaß? Beziehungen ketten die Dinge.

Noch zehn Jahre hatte Gris zu leben. Sein Weg ist von nun an gerade. Seine Methode — wenn man so nennen darf, was in Wahrheit nur sein in Begriffe gefaßter Instinkt war — leitet ihn.

Die Bilder der Jahre 1916—1919 klingen meist in dumpfen, Farben, flächig, sorgfältig hingestrichen. Männlich, aber schwermütig, dunkel. Erste Krankheit befällt ihn im Mai 1920. Er erholt sich in der Touraine, Heimat seiner Frau. Er liebt diese Landschaft, wie alles, was französisch war — alles, was ihm fehlte. Denn in seiner Bescheidenheit sah er stets nur die Tugenden anderer, suchte sie zu erwerben.

Seine Farbe wollte er reicher, lebendiger gestalten, sagte er. Ein Paar seiner Schüler, die Beherrschung mit Armut verwechselten, haben ihm dies vorgeworfen. Sehr zu Unrecht. Denn in stetem Aufstieg gelangt er endlich zu jenen Werken, die seines Lebens schönen Ausklang bilden: die Werke des Jahres 1926. Sie sind fester gefügt denn je, voll aber von heiterer, rührender Ruhe. Ein großer Geist hat sich gefunden, spiegelt sich, kurze Weile, im Glücke dieser Begegnung. In Toulon waren diese Bilder entstanden, wo er den Winter 1925—1926 verbrachte, und in Boulogne sur Seine, wo er seit einigen Jahren wohnte.

Schon in Toulon fieberte Gris jeden Abend, doch beachtete er seinen Gesundheitszustand wenig. Im Herbst 1926 reiste er wieder in den Süden, nach Hyères. Sterbend kommt er im Februar zurück, rafft sich noch einmal, in seinem Heime, auf und stirbt doch endlich im Mai. Auf dem Friedhof von Boulogne sur Seine liegt er begraben.

Was ist es nun, das uns diesen Künstler so liebwert macht, was ihn vor allen auszeichnet? Keiner war rein wie er. Keiner so wahr. In seinem Wesen paarten sich die schönsten Gaben des Malers mit edelster sittlicher Größe. In einer Zeit, die weniger zerrissen gewesen wäre als die unsere, wäre er ein Lehrer gewesen, ein Meister wie David und Ingres, trotz seines kurzen Lebens. Heute konnte er nur in seiner Umgebung wirken. Gewiß hat sein kluges Wort, wie sein Werk, auf die besten der jungen Maler in Paris starken Einfluß ausgeübt. Sein tiefstes Wirken aber bahnt sich erst an. Sein Werk allein wird es ausüben müssen. Mit dem zunehmenden Abstande wird dieses immer größer. „J'aime la règle qui corrige l'émotion", hatte Braque geschrieben. „J'aime l'émotion qui corrige la règle", hatte Gris geantwortet. Daß dieses Werk, von der „Regel" ausgehend, Ordnung wollend, nach Klarheit strebend, durchdrungen ist von tiefster Erregung, dichterisches Gebilde eines echten Malers, das fühlen heute mehr und mehr die Beschauer. Viele, die ihn nicht kannten, entdecken ihn.

Denn bescheiden, leisen Schritts, treten nun, da er tot ist, seine Werke in die Museen ein. Und siehe, dort sind sie am rechten Ort. „Aucun ouvrage appelé à devenir classique ne peut avoir un aspect semblable aux ouvrages classiques qui l'ont précédé", hat Gris gesagt. Gewiß, seine Werke gleichen nicht denen, die in den Museen hängen. Was aber ewig ist in der Malerei, ist ihnen eigen wie jenen. „Il n'y a que les moyens uniquement architecturaux qui sont constants dans la peinture", hat er selbst gesagt. Und eben da ist seine eigenste Größe: in der Geschlossenheit, in der Einheit der farbigen Gebilde, die er schuf, die er zum Leben erweckte. „Je suis le bon faiseur", pflegte er lächelnd zu sagen. Nicht „le bon faiseur", sondern der große Schöpfer, aus dessen Händen nie Stückwerk hervorging, sondern nur in sich geschlossene „Architekturen", vollendet wie das Rad, das Gris eine der schönsten Architekturen nannte, die der Mensch schuf, „à cause de son unité, son homogéniété et de son caractère défini et synthétique".

Wenn man als eines der wichtigsten Ziele des Kubismus, im Rahmen der Kunstgeschichte, die Wiedergewinnung der

Einheit des Kunstwerks ansieht, den Willen, nicht Skizzen, sondern in sich vollendete Organismen zu schaffen, so hat keiner der Kubisten folgerichtiger und erfolgreicher diesem Ziele zugestrebt als Juan Gris. Wenn, wie wir es glauben, der Kubismus nicht nur Entdecken war, Erneuern, sondern auch Wiederanknüpfen an die wahre Tradition der Malerei, so haben wir das vor allem ihm zu danken.

Dieser Juan Gris, der kurze Zeit lebte, wenig Glück hatte, nie sich vordrängte, war einer der ganz Großen. Sein Platz ist neben jenen Malern, die er liebte, neben Jean Fouquet, Mathieu Le Nain, Boucher, Ingres, Cézanne.

Literatur:

Nur wenige, wichtige Bücher seien hier genannt:

Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes (Paris 1913).

Maurice Raynal: Juan Gris (Paris, 1921).

Maurice Raynal: Anthologie de la Peinture Française (Paris 1927).

Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts (Propyläenkunstgeschichte, Berlin 1926).

Paul Erich Küppers: Der Kubismus (Klinkhardt u. Biermann Verlag Leipzig, 1920).

Gertrude Stein: Geography and Plays (Boston 1922).

Juan Gris ausgezeichneten Vortrag „Des possibilités de la Peinture“ veröffentlichte „The Transatlantic Review“ (Vol. 1, Nos 6 und 7, Paris 1924).

Wichtige Sammlungen von Werken Gris

sind außer den Sammlungen und Museen, von welchen Gemälde in diesem Band abgebildet sind, noch die nunmehr aufgelöste

Sammlung John Quinn, New York, ferner die
„ Vicomte de Noailles, Paris,
„ Jacques Zoubaloff, Paris,
„ Henry Kahnweiler, Boulogne s. Seine,
„ Kroeller, Haag,
„ Joseph Müller, Solothurn,
„ Vicomte de Léché, Paris,
„ O. E. Gallatin, New York,
„ Earl Horter, Philadelphia.

Ein Gemälde von Gris befindet sich ferner in der Ruhmeshalle in Barmen.

Biographie.

José Gonzales, der sich als Maler Juan Gris nannte, kam am 23. März 1887 als jüngstes Kind einer kinderreichen Familie andalusischer und kastillanischer Abstammung in Madrid zur Welt. Seine Eltern bestimmten ihn zum Ingenieur, doch verließ er mit 19 Jahren die technische Hochschule, die er besuchte, und ging nach Paris.

Zum ersten Male stellt er in den „Indépendants" im Jahre 1912 aus.

Der Krieg überrascht ihn in der Sommerfrische, in Collioure am Mittelmeer. Dort verbringt er noch einige Monate, mit Matisse zusammen. Kommt dann wieder nach Paris zurück, wo er während der Kriegsjahre ständig lebt, mit kurzen Unterbrechungen (Sommerfrische in der Touraine).

Von 1920 an verbringt er den Winter im Süden (Céret, Bandol, Toulon), den Sommer in Boulogne s. Seine.

Nach schwerem Leiden stirbt er am 11. Mai 1927.

Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie de l'Effort Moderne, Paris, für die Nummern 6, 7, 9, 10, 11, der Galerie Simon, Paris für die sämtlichen übrigen.

Den Einband entwarf Prof. Georg A. Mathéy, Leipzig.



Stilleben mit Blumen 1912
Sammlung X., Paris



Bildnis Picassos 1912

Sammlung Alfred Flechtheim, Berlin



Die drei Karten 1913

Sammlung Hermann Rupf, Bern.



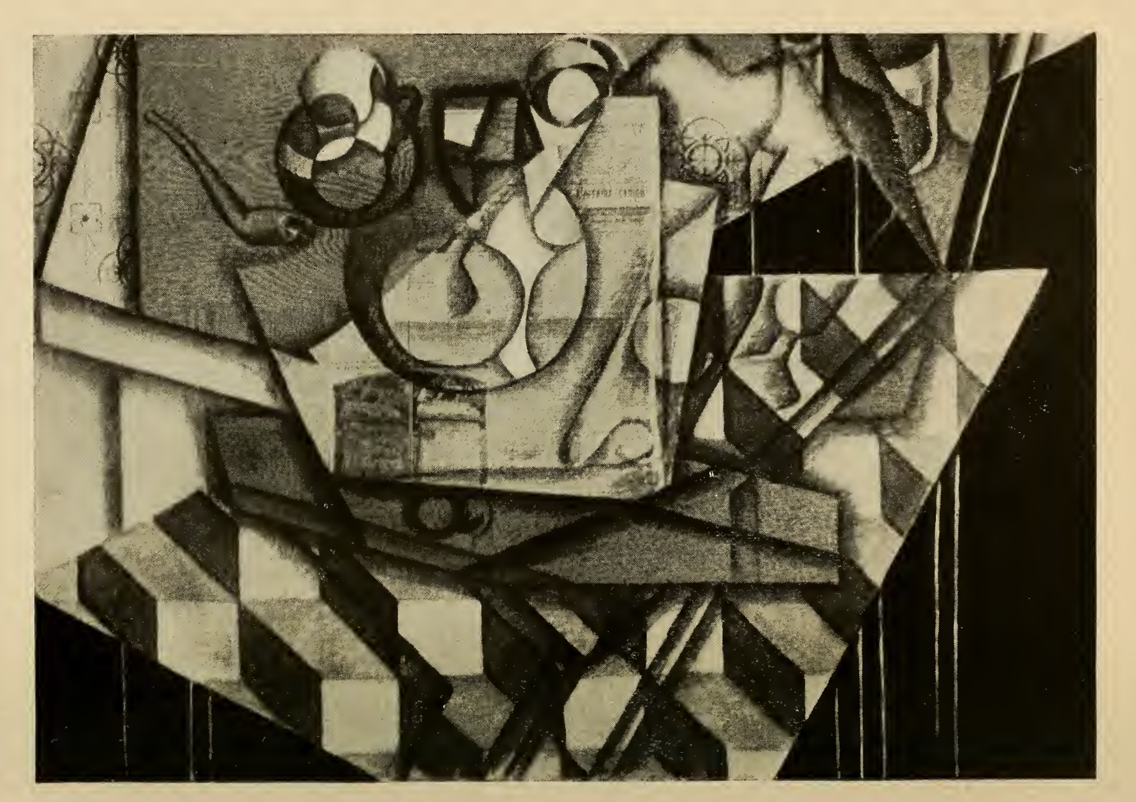
Bildnis Picassos 1912

Sammlung Alfred Flechtheim, Berlin



Die drei Karten 1913

Sammlung Hermann Rupf, Bern.



Stilleben (geklebtes Papier) 1914

Sammlung Salacrou, Paris



Die Bordeauxflasche 1915

Galerie Simon, Paris



Frau mit Mandoline (nach Corot) 1916
Sammlung La Roche, Paris

Stilleben 1917

Sammlung Léonce Rosenberg, Paris



Mann mit Violine 1918

Galerie Simon, Paris



Pierrot 1919

Sammlung Alphonse Kann, St. Germain



Stilleben 1919

Sammlung Mademoiselle Pertuisot, Paris



Sitzender Harlekin 1920

Sammlung Baron Gourgaud, Paris.



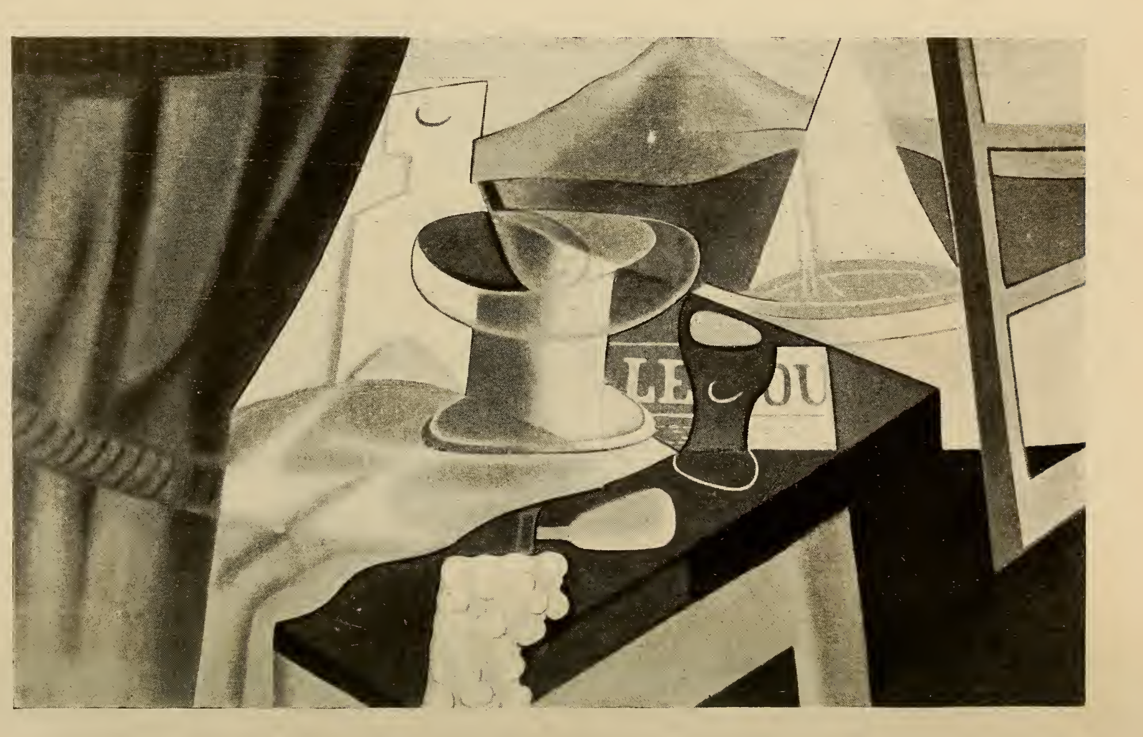
Stilleben vor dem Schranke 1920

Sammlung Frau Emma Witt, Berlin.



Der Pierrot 1921

Sammlung Dr. Reber, Lausanne



Vor der Bucht 1921

Sammlung Gustav Kahnweiler, Frankfurt a. M.



Die Nonne 1922

Frühere Sammlung Dr. Norero, Paris



Stilleben mit Früchten 1922

Sammlung Ullmann, Paris



Die beiden Pierrots 1922

Sammlung Dr. Reber, Lausanne



Stilleben mit Gitarre und Früchten 1923

Sammlung Lewis, New York

Der Tisch 1923

Sammlung Hermann Rupf, Bern



Harlekin 1924

Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln



Der Korb 1924

Galerie Simon, Paris

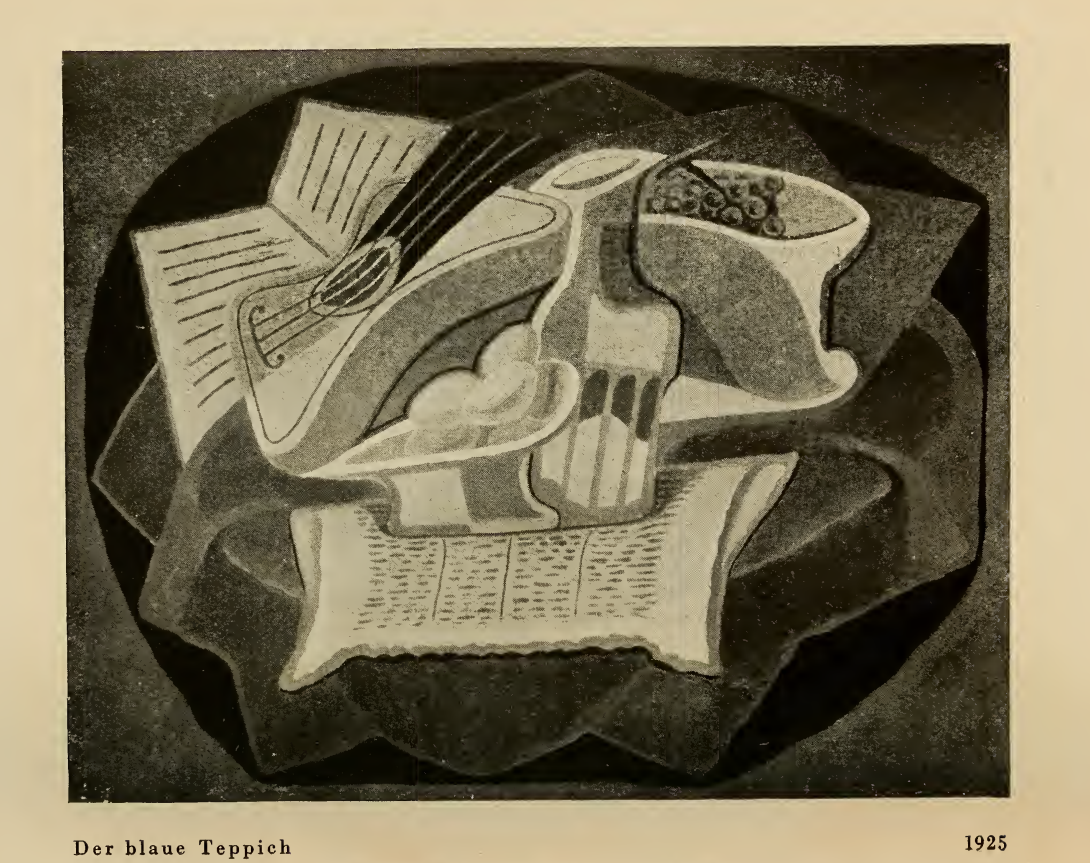


Sitzende Dame 1924

Sammlung Gertrude Stein, Paris

Stilleben mit Tisch und Lehnstuhl 1925

Sammlung Frau Dr. Dübi-Müller, Solothurn



Der blaue Teppich 1925

Sammlung Alphonse Kann, St. Germain



Der Tisch des Malers 1925

Sammlung Dr. Reber, Lausanne



Die Büste 1925

Sammlung Hermann Lange, Krefeld



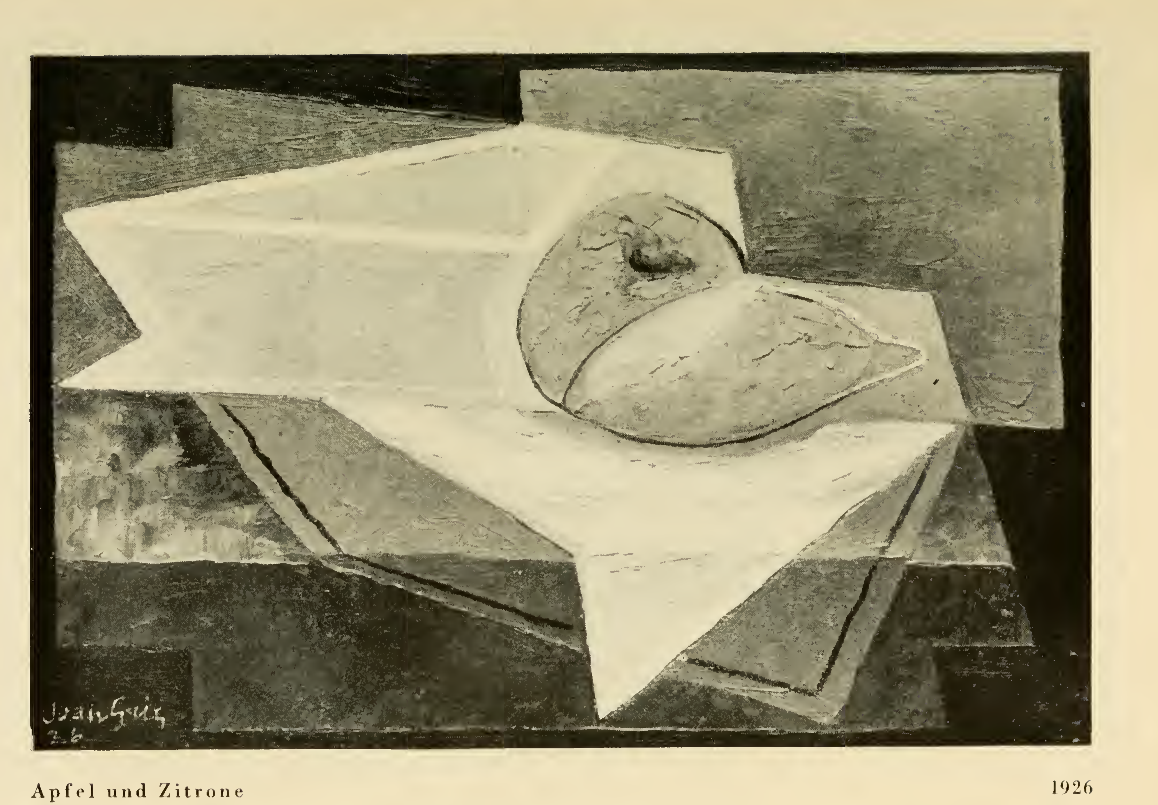
Die Bäuerin 1926

Sammlung Frau Lotte von Mendelssohn-Bartholdy, Berlin.



Der Marmortisch — 1926

Sammlung de A., Mailand



Apfel und Zitrone 1926

Sammlung Dr. Rämisch, Krefeld



Mädchen mit Gitarre 1926
Kunst-Museum, Kopenhagen (Stiftung Rump)



Stilleben mit Gitarre   1926

Sammlung Hermann Lange, Krefeld



In Gris' Atelier, einige Monate vor seinem Tode.





JUNGE KUNST

Bd.

1. Biermann, Max Pechstein
2. Biermann, Paula Modersohn
3. Uphoff, Bernhard Hoetger
4. Ludwig Meidner, Autobiographische Plauderei
5. Däubler, César Klein
6. Kirchner, Franz Heckendorf
7. Hausenstein, Rudolf Großmann
8. Schwarz, Hugo Krayn †
9. Cohn-Wiener, Willy Jaeckel
10. Pfister, Edwin Scharff
11. Henry, Maurice de Vlaminck
12. Frieg, Wilhelm Morgner
13. v. Wedderkop, Paul Klee
14. Zahn, Josef Eberz
15. Henry, André Derain
16. Valentiner, K. Schmidt-Rottluff
17. Biermann, Heinrich Campendonk
18. Kuhn, Emy Roeder
19. Braune, Oskar Moll
20. Graf, Maria Uhden

